Rok II. Lwów-Warszawa — Czerwiec 1920. Nr. 17. i 18.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

MUZYCY WARSZAWSCY.

I.

Piotr Maszyński.

Nie tak dawno temu, na Zjeździe śpiewackim we Lwowie, gdy krokiem energicznym i giętkim wszedł na estradę i ujął pałeczkę, aby zadyrygować tysiącem śpiewaków z całej Polski zebranym, całe audytorjum zatrzęsło się oklaskami: stał się przedmiotem gorącej owacji ze strony publiczności, tłumnie zapełniającej teatr, a ożywionej serdecznem uczuciem dla znakomitego gościa i jego dzielnych, sympatycznych towarzyszy. Maszyńskiego witano jako znanego wszystkim kompozytora i jako twórcę „Lutni" warszawskiej, aklamując w nim dyrygenta, który swą werwą, inteligencją, muzykalnością i doświadczeniem umiał batucie swej nadać moc zupełnie niepospolitą. Po małej ilości prób znikomej prawie, chóry ćwiczone w sposób rozmaity, bo pod kikunastoma dyrygentami, zespolić się umiały pod jego ręką w całość wspaniałą: w rytmie jędrną i stanowczą, w dźwięku imponującą, w wyrazie i odcieniach dynamiki pełną zrozumienia i artyzmu. Była to niezaprzeczenie jedna z najpiękniejszych produkcyj choralnych w Polsce, lecz niemniej zapewne, i jedna z najpiękniejszych chwil tryumfów dyrygenckich w życiu Maszyńskiego. Postać jego okazała, wzrok pełen animuszu, ruchy stanowcze, gibkie i młodzieńcze, wszystko to utkwiło w pamięci Lwowa, który go dziś jeszcze ciągle widzi takim samym.

I słusznie. Bo Maszyński to człowiek z rodzaju tych, co zawsze zatrzymują świeżość ducha, serce gorące, wyobraźnię sztuce oddaną, a wierność ideałom Polaka i artysty. I z tych, co z biegiem lat umieją działalność swą rozgałęzić, lecz prowadzą ją w kierunku od pierwszej chwili wytkniętym prostym, bez zbaczań niepotrzebnych i bez straty czasu.



Dziełem kapitalnem pracy jego życia jest, jak to ogólnie wiadomo, stworzenie „Lutni" warszawskiej, jednego z pierwszych spiewackich towarzystw polskich.

Nie da się to ukrywać, mimo całej naszej niesympatji dla Niemców, że jednak ich instytucje spiewacze były pierwowzorem dla naszych, te mianowicie, co to pod wpływem nowych przewrotowych idei w początkach ubiegłego stulecia, zaczęły szybko wpływ wywierać na całą kulturę społeczno-artystyczną w Niemczech. Do podjęcia tej formy spiewu zbiorowego, żadna z dzielnic Polski nie była w tym stopniu powołana,co dzisiejsza Małopolska czyli dawna Galicja, która szcze-

gólną jakością i ilością głosów szczyciła się zawsze, a umiała i mogła korzystać z poparcia kultury muzycznej użyczanego chętnie przez rząd austrjacki. Lwów pierwszy też posiadał dobre chóry męzkie i mieszane. „Lutnia" zatem lwowska, gdy zagościła w Warszawie i dała się słyszeć z pięknym dźwiękiem artystycznego zespołu swego, musiała dać pobudkę do tworzenia dalszego chórów podobnych; a że Maszyński również pod wpływem takich samych idei artystycznych najwcześniejszą swą młodość przeżywał, przeto okazało się bardzo prostą rzeczą jego właśnie postawić na stanowisku pierwszorzędnem dyrygenta świeżo utworzonej „Lutni", na którem zresztą do dziś dnia urząd swój wytrwale spełnia i z dawnym zapałem.

Jako człowiek młody, po odbyciu studjów kompozycji pod Roguskim i Noskowskim, a gry na fortepianie pod Michałowskim, udał się Maszyński do Konstancji, gdzie miał sposobność wykształcić zarówno dyrygencki swój talent jak i zdolności organizacyjne, działając tam przez dłuższy czas w charakterze vice-dyrygenta towarzystwa „Bodan", którego pierwszym dyrektorem był Noskowski. Powróciwszy do kraju, w bardzo niedługim czasie zorganizował „Lutnię", która dała mu tyle zajęcia, iż w dalszym ciągu prócz udzielania w Instytucie (dzisiejsze Konserwatorjum warszawskie) lekcyj gry na fortepianie, solfeżów i spiewu choralnego, nie mógł się innym pracom wychodzącym poza te dwie instytucje oddawać, i zarówno od prowadzenia chóru katedralnego, szkoły chórów w operze warszawskiej (istniała ona pod jego kierunkiem lat dziesięć), jak i od referowania spraw muzycznych w jednem z pism codziennych, zmuszony był się usunąć.

Bo talent kompozytorski i uzdolnienie literackie przy umyśle żywym i ruchliwym, pociągały go w inną stronę: na pole twórczości oryginalnej i pokrewnej tejże pracy wydawniczej. Szedł na tej drodze za wskazówkami swej bystrej inteligencji i poczucia obowiązków społecznych, co zresztą łączyło się z usposobieniem jego artystycznem i wyobraźnią doskonale, i wydawało owoce obfite, uznawane w całej rozciągłości przez świat spiewacki i krytykę. Rzecz prosta, iż stał się kompozytorem-wokalistą w pierwszym rzędzie, iż pieśń solową czy choralną obrał sobie za główną formę wyrażania się, i że instrumentalne kompozycje pisane na fortepian, kwartet smyczkowy i orkiestrę musiały liczebnie stanąć na drugiem miejscu wobec z wewnątrz idącej konieczności — śpiewania. Ta konieczność kierowała jego ręką, gdy wziął się do pracy nad wydawnictwami zbiorów choralnych, nad układami, nad tłómaczeniami wreszcie tekstów, które dzięki jemu otrzymywały prócz poprawnej prozodji (rzecz wiadoma, że nie przyszliśmy do niej odrazu) także myśl należycie podaną i formę czystą, wolną od swej dawnej trywialności; nie mówiąc o nonsensach, które tępił zarówno dosłownie jak i przykładem swej poważnej i ze ścisłą znajomością języka przedsiębranej pracy.

Kto widział Maszyńskiego, gdy u siebie w domu bierze czynny udział w kwartecie wokalnym a capella złożonym z członków najbliższej rodziny o tyle licznej, że i pewne podwojenia zwłaszcza w żeńskich głosach, mogą wejść w rachubę, ten nie wątpi ani na chwilę, że może to być tylko głównie i przedewszystkiem — pieśniarz. I że typem naczelnym jego myśli muzycznej musi być koniecznie melodja, pielęgnowana niezmiennie, mimo wszystkie ataki, czynione przez bieżący modernizm, który zresztą jak wiadomo, nie umie sobie dać rady z muzyką wokalną w tym stopniu, jak ją sobie dał z instrumentalną. Liczne pieśni solowe, a między niemi cykl „Nowe latko" do słów Konopnickiej i „Jasełka" do słów tejże wykonywane także scenicznie w układzie na chóry, sola i orkiestrę (Warszawa, Lwów, Poznań i Berlin) dostarczają niezbitych dowodów, iż Maszyński to melodysta, który tem samem jednakże jako kompozytor chórów musi być i polyfonistą, o melodyjne i interesujące prowadzenie każdego głosu

dbającym gorliwie. Nie wyklucza to oczywiście i rozszerzenia widnokręgów harmonicznych, w których odbija się wpływ nowoczesnych prądów lekkim refleksem przynosząc ze sobą zwroty bogatsze i nowsze.

Oprócz duetów, tercetów i chórów, oprócz kantat („Sienkiewiczowska“, wykonywana w Warszawie, Krakowie, Siedlcach, Smoleńsku i Petersburgu i „Szopenowska“ w Chicago) oprócz utworu „Cyganie“ na tenor chór i orkiestrę, napisał Maszyński sporą ilość utworów instrumentalnych, a mianowicie na fortepian: Trzy utwory liryczne (Simrock) Polonez dawnej daty, Allegro di Sonata, Oberek, Minuetto, etc. na skrzypce z fortepianem Sonatę (nie wydana) na kwintet smyczkowy Kołysankę (Leuckart) na kwartet smyczkowy Warjacje, na orkiestrę 3 wielkie mazury, Intratę, Elegję (Poemat symfoniczny) i Scenę wiejską, a nadto muzykę do dramatu „Boruta“.

Powracając jeszcze do pieśni między któremi „Serce pęka mi z bolu“, „Zapóźno“, lub „Pieśń Majumy“ ustaloną swą sławę mają, trudno się wstrzymać od przytoczenia pięknej oceny „Nowego latka“, jaka wyszła z pióra Zygmunta Noskowskiego.

„Już to samo — powiada twórca „Stepu“ o tych pieśniach — że szereg ślicznych obrazków, wyszłych z pod pióra znakomitej poetki, stanowi zamkniętą w sobie całość, nadaje podkładowi muzycznemu pewną jednolitość nastroju. Widoki i życie sielskie pełne uroku i spokoju, tchnienia wiosny, przylot ptaków wędrownych, koszenie łąki zasianej wonnem kwieciem, pochód z Maikiem, lub Gwiazdą trzechkrólową, oto jest szereg wrażeń, czerpanych z naszej niwy i skrystalizowanych w wierszu barwnym, a pełnym prostoty i płynącym swobodnie, niby krynica wód przeczystych.

Sympatyczny twórca podkład muzyczny zastosował trafnie do tych cudnych poezji, nadając wszystkim swym pieśniom piętno sielskie, trzymając je w nastroju spokojnym, a chociaż czasami tęskna w nich nuta zadźwięczy, to i w tych żałosnych odgłosach nie spotkasz się ze zgrzytem niezadowolenia, lub zwątpienia. Dlatego też całość sprawia nader miłe wrażenie, potęgujące się jeszcze tem, że we wszystkich 16 pieśniach melodje przesiąknięte są swojskością, która aż pachnie naszemi łąkami i gajami. To stanowi najpierwszą zaletę „Nowego latka“, do których przyłączają się jeszcze: płynność melodyjna, opracowanie towarzyszenia staranne i zajmujące, a niezbyt trudne, oraz forma urozmaicona i zaokrąglona“.

Ale nie na tem koniec licznych prac Maszyńskiego. Zamiłowanie bowiem do pedagogji, trzeźwy pogląd na potrzeby naszego świata spiewackiego, dały pobudkę niestrudzonemu pracownikowi sztuki polskiej do napisania nadto jeszcze: „Szkoły chórów“, „Spiewników szkolnych“ i „Cwiczeń“. Są to prace, w których powaga artysty i zmysł obserwacyjny zawodowca połączyły się w całość pełną wartości i znaczenia.

Rzeczą nad wyraz wdzięczną, byłoby po wyliczeniu artystycznych wysokich zalet dyrektora „Lutni“ warszawskiej, nakreślić jeszcze dokładny konterfekt jego charakteru osobistego. Ale na to ramy szkicu nie pozwalają. Zmieścić się w nich musi tylko kilka najprostszych linij, zarysowujących sympatyczną jego pogodę usposobienia, jego szczerość i prostotę, prawość i zacność, za którą cenić go wysoko umieją i kochać, wszyscy, co się raz zbliżą do niego.

Szkic ten, daleki zresztą od ścisłej i krytycznej oceny, należącej się zasłużonemu i poważnemu muzykowi w przyszłości, ma za zadanie podobnie jak i inne, utrzymywać świat nasz muzyczny w nieustannej ewidencji tych wybitnych jednostek naszych artystycznych, których działalność powinna być nieustannie przedmiotem uznania i ogólnej czci.

st. n.

O DZIENNIKARSKIEJ KRYTYCE MUZYCZNEJ.

III.

Mówiąc o niezależności, w wysokim stopniu pożądanej dla zapewnienia krytyce ruchów swobodnych i należytej powagi, wkraczamy już w zakres obowiązków, jakie ma społeczeństwo wobec tejże krytyki. Stanowisko niezależne powinno jej być zabezpieczone przez pracodawców.

Jak dotąd, redakcje naszych pism codziennych same nie zdają sobie sprawy z tego dokładnie, ile czasu potrzebuje referent muzyczny, jeżeli urząd swój sprawować ma sumiennie i jak wielki bywa nakład pracy u tych, którzy zadania swego nie biorą powierzchownie. Bo zapomnieć nie wolno o tem, że tu nie idzie jedynie o same tylko obejście wszystkich sal wieczorem i wysłuchanie wszystkich produkcyj, i nie o napisanie sprawozdania z wieczora na ranek lub na południe, lecz o to, że referent muzyczny powinien na produkcję przychodzić świeży i zdolny do odbierania wrażeń, a ponadto jeszcze i przygotowany należycie, aby nie stawać przed żadnym utworem bez uświadomienia całkowitego z czem i z kim ma do czynienia. Zapewne, że muzyk z literaturą obeznany, nie spotyka się tak łatwo z rzeczami obcemi sobie, najbieglejszy jednak, całej literatury nie ma w pamięci, a zresztą koncertów bez nowych rzeczy, wobec których obowiązki ustalić się jeszcze nie mogły, niepodobna sobie pomyśleć.

Praca referenta muzycznego przy większej ilości przedstawień i koncertów — Warszawa dostarcza już tej maksymalnej ilości, a może i przekracza ją nawet — jest duża i uciążliwa. Dlatego to redakcja powinna to przewidzieć, i zarówno we własnym, jak w interesie sztuki i czytającej publiczności, dać swemu referentowi muzycznemu stanowisko wykluczające z góry wszelkie inne posady, a nadto zapewnić mu wszystkie udogodnienia, bez których krytyk wykonywać nie może swej pracy.

I tak w pierwszym rzędzie powinien mieć stałe miejsce w operze, ażeby swobodnie każdej chwili mógł słyszeć nie premierę tylko, wznowienie lub występ gościnny, lecz każde przedstawienie, chociażby to było setne i któreś przedstawienie „Pajaców“ i „Cavalerii“, bo chcąc mieć pojęcie o prowadzeniu opery w całości, i takich rzeczy nie może z pod kontroli swej usuwać. W warszawskiej operze tego zwyczaju niema. Referent muzyczny otrzymuje od dyrekcji zaproszenie (z oznaczonym numerem fotelu) na te przedstawienia, które dyrekcja uważa za godne osobnych zaproszeń (idzie tu być może głównie o pomoc prasy dla powodzenia utworu) pozatem posiada stale t. zw. passe-par-tout, na które przyszedłszy do teatru na przedstawienie zwykłe, może dostać miejsce lub nie. Referent muzyczny otrzymuje zwyczajnie miejsce w jednym z pierwszych rzędów; wygląda to niby ną atencję dla jego urzędu, w gruncie jednak rzeczy nie ma żadnego sensu, bo są to miejsca dla publiczności lubiącej się pokazywać, a nie słuchać i patrzeć. Krytyk zaś powinien słuchać i oglądać przedstawienie z punktu jaknajlepszego, nie może siedzieć tuż przy wielkim bębnie orkiestry i przy instrumentach dętych, musi też całą scenę mieć przed oczyma, a nie zezować okiem za kulisy. Czyżbo nie idzie tu o wrażenie całkowite, jeżeli ocena ma wypaść słusznie?

A jeżeli o słuszności oceny mowa, to nasuwa się tu również pytanie, jak można żądać od krytyka, ażeby jednego wieczora zdawał sprawę z dwóch widowisk lub koncertów, odbywających się równocześnie? Dzieje się przez to niejedna krzywda wykonawcom a niemniej i całości produkcji, bo niema prawie artysty, którzyby równy był we wszystkiem, usłyszawszy go zatem w słabszej chwili a pominąwszy silniejsze, bardzo łatwo można wydać sąd niesprawiedliwy.

Z tych samych powodów, referent muzyczny powinien mieć wstęp na próby nowych lub wznawianych utworów. Przy dzisiejszej muzyce skomplikowanej

zarówno dla wykonawców jak i dla słuchaczy, powinno się przychodzić na premierę operową, czy na pierwsze wykonanie każdego większego utworu koncertowego z odpowiedniem przygotowaniem. Niezbędności udziału referenta muz. w próbach (rzecz prosta zupełnie biernego) dały wyraz zagraniczne pisma muzyczne niejednokrotnie i z pewnością postulat ten przeprowadzą.

W ogóle przykładem dla ustroju tych stosunków u nas, muszą być wielkie środowiska artystyczne zagranicy, a zwłaszcza niemieckie; w Niemczech bowiem stosunek krytyka do sztuki i artystów, do publiczności i instytucyj koncertowych, uregulowany jest najlepiej i dzięki temu, nigdzie może stanowisko jego nie jest tak wielką otoczone powagą jak tam. Do pism codziennych większych czy mniejszych, wchodzą na to stanowisko ludzie pierwszorzędnych zdolności, wykształceni i ukwalifikowani całkowicie, otrzymują ze strony redakcji wszystkie warunki niezależnej pracy i wszystkie udogodnienia ze strony instytucyj. Rzecz prosta, że mając taką perspektywę, niejeden młody człowiek obiera sobie krytykę muzyczną jako zawód, przysposabia się i kształci specjalnie do niej.

U nas do tego nie doszło jeszcze: stosunku krytyka do całego środowiska, w którem działa, zadowalającym nazwać nie można, czego wina leży zapewne jak zawsze po obu stronach. Instytucje nasze publiczne jak opera, filharmonja, konserwatorja, szkoły i inne, odnoszą się do krytyki w gruncie rzeczy z nieufnością, a już i z niechęcią napewne jeżeli krytyka nie zajmuje wobec nich stanowiska bezwzględnie przyjaznego. Znaleźć w tym świecie jednostkę uznającą swoje niedostatki a jednocześnie i cudze zalety — niewątpliwie można, należą te jednostki wszakże do rzadkości. Świat operowy zwłaszcza, a w szczególności rdzeń tego świata, uważający się za nienaruszony, bywa z reguły silnie konserwatywny, wierzy niezachwianie w tradycję i zasadniczo nowości nie lubi. Każdą też uwagę krytyki, skierowaną ku jakimś głębiej wnikającym zmianom, bierze za cios wymierzony i przeciw autorytetowi swemu i przeciw zajmowanej pozycji, stąd więc i postawa niechętna albo nawet lekceważąca, jeżeli oczywiście poza konserwatyzmem i tradycją są jakieś — plecy. A rolę „pleców“ w dzisiejszych stosunkach odgrywa ta część publiczności, która nie stanąwszy sama na wyższym stopniu kultury, nie umie się wznieść w swych wymaganiach do tych poglądów, które krytyk ze stanowiska swego musi wygłaszać. Plecami są też i organa administracyjne, które z urzędu swego (często źle jednak pojmowanego) bronią nie sztuki, lecz — interesu. I w ten to sposób wytwarza się stosunek trudny do wyrównania, między krytyką a przedmiotem jej obserwacyj i uwag, istniejący na podłożu wiecznej walki idealizmu z materjalizmem, aspiracyj artystycznych i postępowych, z celami codziennego życia i poziomej wygody. Milczący antagonizm tych dwu światów znajduje swój wyraz głównie w tem, że nad uwagami krytyki przechodzi się do porządku dziennego, a nawet często i podkreśla się w dalszym ciągu zarzucone wady z uporem, aby dowieść swej „słuszności“...

Krytyk jednakże obowiązany jest mimo wszystko na raz zajętem stanowisku pozostać i bronić swego idealizmu wytrwale. I w tych to rzeczach dopiero występuje na jaw całe znaczenie taktu Bo takt ten tylko jedynie może w takich wypadkach stosunkowi krytyki do krytykowanych i formę jakąś kulturalną nadać, i bieg rzeczy ku celom artystycznym z prawdopodobieństwem pomyślnego wyniku skierować.

Z artystami bywa rozmaicie. Jedni krytyk „nigdy nie czytają“ lub „nic sobie z nich nie robią“; inni czytają z zadowoleniem, przyjmując uwagi i nawet zarzuty. Do rzędu pierwszych należą przeważnie ci, których publiczność wyróżnia, chociaż krytyka ze swego stanowiska nie jedno musi im zganić. Gdyby jednakże zaprzestać o nich pisać, z pewnością zaprotestowaliby przeciw temu, godząc się na wszystko raczej, niż na milczenie wobec ich osób

i produkcji. Jeden z wybitnych wirtuozów upewniał mnie, że w t. zw. „karjerze" tylko ilość zdań i sądów wywiera na czytelników wrażenie a nie ich treść. rozumie się z wyjątkiem wypadków jednomyślnego potępienia. Co do „zadowolenia" innych artystów, tych. co nie mają powodu uskarżać się na brak lub rodzaj uznania, to nie może być ono przecież nigdy całkowite, gdyż zatruwają im życie pochwały dawane — drugim... A na to już rady niema.

O stosunku publiczności do krytyki była już mowa poprzednio. Czytelnicy chwytają sprawozdania muzyczne z zainteresowaniem nieraz bardzo żywem, zależy to głównie od mniejszej lub większej poczytności utworów literackich tego lub owego krytyka. Niema wątpliwości, że strona ich beletrystyczna stanowi większą część siły przyciągającej i że forma przystępna, pewnym humorem ożywiona decyduje o wrażeniu. Ale i sam przedmiot nieraz w wysokim stopniu interesuje publiczność, zwłaszcza gdy idzie o jakiś występ lokalnej siły, co do której prasa się jeszcze nie wypowiedziała. W kwestjach wątpliwych czytelnik najbardziej zazwyczaj łaknie sprawozdania, bardzo często, aby się przychylić ostatecznie na tę lub ową stroną. Ogólną uciechę wywołuje w takich razach różnica zdań między krytykami, jeżeli zbyt jaskrawo wypadnie. Wydarza się to dość często, ale w wielu razach nie są te wypadki wcale tak zastanawiające, dziwne albo gorszące, jak się to na oko wydaje. Kwestja talentu naprzykład, należy do najtrudniejszych, nawet bardzo poważni pedagogowie i znawcy mylili się nieraz. A chociaż późniejsze pokolenia nie chcą im takich pomyłek przebaczyć i obrzucają ich za to pogardliwemi epitetami. to jednak oni po większej części mieli słuszność i pozostaliby przy niej byli, gdyby w życiu odsądzonej od talentu jednostki nie zaszło coś nieprzewidzianego, co dopiero talent obudziło. Różnica zdań nieraz bardzo nawet krzycząca wydarza się i w wypadkach mniej trudnych do osądzenia, w takich razach widocznie już w grę wchodzi czyjaś niechęć, lub jakieś grube przeoczenie, za które sprawozdawca odpowiadać tylko może.

Ale wątpliwości niema żadnej. że wypadki podobne dałyby się może i zupełnie nawet uniknąć, gdyby stopień ukwalifikowania referentów muzycznych, nie na punkcie wykształcenia zawodowego jedynie, lecz i na punkcie innych poprzednio już wyłuszczonych właściwości moralnych, był wyrównany. Jednym zaś ze środków do uzyskania celu tego skierowanych, musi być i krytyka krytyki, rozumie się nie krętemi drogami, nie z za płotu, nie chyłkiem, nie drwinkami i uszczypliwościami, lecz jasno, uczciwie i z prawdziwą miłością sztuki i bliźniego prowadzona!

St. Niewiadomski.

O NIEZNANĄ OPERĘ ZYGMUNTA NOSKOWSKIEGO.

Z chwilą, kiedy sezony operowe dobiegają do końca, czas zastanowić się nad tem, co ma nastąpić, gdy po wypoczynku letnim powrócimy do dalszej artystycznej pracy.

Wysuwa się tu znowu na plan pierwszy kwestja odświeżenia repertuarów przedewszystkiem dziełami twórczości polskiej, traktowanemi po macoszemu i przeważnie pozostającemi w ukryciu.

Utarło się mniemanie, że nie posiadamy w naszej literaturze muzycznej dosyć utworów operowych, któreby stale i skutecznie repertuar zasilać mogły, ale to mniemanie dzisiaj nie odpowiada już rzeczywistości.

Oprócz oper z doby minionej, z których nawet nie wszystkie jeszcze znalazły dostęp do sceny, powstał w czasach bliższych cały szereg dzieł poważnych „wyczekujących z rezygnacją swojej kolei".

Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje spuścizna, jaką pozostawił po sobie zmarły w roku 1909 Zygmunt Noskowski.

Na krótko przed śmiercią przedwczesną wykończył on trzecią z kolei

swoją operę, do której treść zaczerpnął z arcydzieła komedjowego Fredry: „Zemsta za mur graniczny“. Choroba nie pozwoliła mu już dzieła umiłowanego zinstrumentować, ale partycja fortepianowa pozostała wykończona do ostatniej nutki. Przegrywał ją autor niejednokrotnie kolegom, żywiąc nadzieję na powodzenie dzieła osnutego na tle tak wybitnie swojskiem.

Gdy Tow. Muzyczne, po śmierci Noskowskiego, zostało właścicielem jego autografów, zaopiekowało się przedewszystkiem tem ostatniem dziełem znakomitego muzyka, dążąc do umożliwienia wystawienia opery na scenie warszawskiej.

Dzięki ofiarności p. Piotra Wertheima można było wkrótce przystąpić do zinstrumentowania „Zemsty“. Zgodnie z wolą rodziny kompozytora komitet Tow. Muz. powierzył tę pracę Adolfowi Gużewskiemu, znanemu już wówczas autorowi opery „Królowa lodowców“.

Pozyskano w ten sposób dla „Zemsty“ szatę, w której ona mogła już ukazać się na widok publiczny. Audycja wyjednana u ówczesnej dyrekcji warszawskiej opery, wobec grona zaproszonych muzyków, dała wyniki jaknajpomyślniejsze. Kapelmistrz Amini przestudjowawszy partyturę orkiestrową w obecności Gużewskiego wydał równie o instrumentacji zdanie bardzo pochlebne. Tu jednak wystawienie nowej opery natrafiło na nieprzewidzianą przeszkodę. Oto w składzie opery warszawskiej nie było wtedy tenora charakterystycznego, któryby mógł się podjąć uciążliwej i odpowiedzialnej roli Papkina. Mówiono jednak: we Lwowie jest tenor Dobosz, dla którego partja Papkina byłaby odpowiednia. To skłoniło komitet Tow. Muz. do przesłania drugiego egzemplarza wyciągu fortepianowego „Zemsty“ dyrekcji teatru lwowskiego. Było to już jednakże prawie na progu wydarzeń wojennych, które odsunęły na plan dalszy wszelkie zadania sztuki, wstrzymując normalny bieg życia.

Przeczekaliśmy złe lata i oto budzimy się z ciężkich snów nanowo. Sztuka polska odzyskała prawo samodzielności i nic zdaje się, nie staje na przeszkodzie, aby wszystkie przybytki stanęły dla niej otworem. Jest to pora odpowiednia, aby znane sceny operowe przypomniały sobie o istnieniu nieznanej dotąd szerszej publiczności opery pierwszorzędnego kompozytora polskiego i oddały hołd pamięci tyle zasłużonego muzyka. Samo nazwisko Noskowskiego wystarcza, aby jego „Zemsta za mur graniczny“ budziła jaknajżywsze zainteresowanie, nie mówiąc już o tem, że wystawienie tej opery jest obowiązkowem spłaceniem długu wdzięczności dla człowieka zapisanego tak zaszczytnie na kartach dziejów muzyki polskiej.

Mamy obecnie trzy opery czynne: w Warszawie, Lwowie i Poznaniu. Na wszystkie ten moralny obowiązek spada w jednakowej mierze. Stolicy wszakże przedewszystkiem przystoi dać dobry początek, gdy zwłaszcza posiada ona teraz i owego tenora, którego z góry na Papkina przeznaczano.

Nie wątpimy też, że nasz apel znajdzie oddźwięk pożądany i opera Noskowskiego już w najbliższym sezonie przedstawi się na scenie w całej swej okazałości.

Sprawa ta staje się z roku na rok pilniejszą, ile że przybywają coraz nowe dzieła autorów polskich, domagające się także z całą słusznością prawa ujawnienia.

Piotr Maszyński.

B. SZARLITT.

„OSTATNIA FALA“.

I.

Brahms i Mahler spędzając raz wspólnie lato w Ischlu, rozprawiali na przechadzce o przyszłości muzyki. Sędziwy twórca „Niemieckiego Requiem“ starał się przekonać młodszego brata w Apolinie, że muzyka w czasach naszych osiągnęła już swoją ostatnią fazę rozwojową, która skończy się całkowitym zanikiem tej sztuki. W trakcie oży-

wionej dyskusji stanęli obaj nad jeziorem, i wtedy Mahler, uchwyciwszy nagle Brahmsa za ramię, wskazał na falę, uderzającą o brzeg: „Czy Pan ją widzi? Czy Pan ją widzi?“ „Kogo?“ pytał zdziwiony Brahms. — „Ostatnią falę“, odpowiedział Mahler z ironicznym uśmiechem.

Ciekawa ta historyjka przyszła mi na myśl po przeczytaniu wydanej niedawno w Zurychu broszury Walthera Kruga p. t. „*Die neue Musik*“. Autor jej bowiem w zdumiewająco odważnych coprawda, ale na głębokiej znajomości fachowej ugruntowanych wywodach swoich rozstrzyga poniekąd spór, jaki się toczył między Brahmsem a Mahlerem. A rozstrzyga go na korzyść pierwszego, dowodząc na podstawie krótkiej lecz niezmiernie jędrnej i treściwej charakterystyki głównych reprezentantów muzyki nowej, że sztuka tonów zbliża się w zastraszający sposób ku owej „Ostatniej fali“, w którą wierzyć nie chciał Mahler.

Według Kruga, znamieniem charakterystycznem muzyki doby naszej jest całkowity zanik inwencji obok prawdziwej hypertrofji chromatyki.

I w tej to hypertrofji właśnie tkwi zarodek nieuniknionego zmierzchu sztuki tonów. W miarę bowiem dalszego rozrostu chromatyki, zatrą się z czasem i jedyne różnice indywidualne, przejawiające się dotąd jeszcze w stylu każdego kompozytora, aż ostatecznie dojdzie do tego, że nie będzie można już wcale odróżniać dzieł poszczególnych twórców. Muzyka w ten sposób doprowadzona zostanie poprostu do absurdu, co jednakowoż nie będzie bynajmniej winą wyłączną doby naszej, gdyż zaczątki tego procesu rozkładczego ukazują się już o wiele wcześniej, a mianowicie u — Beethovena. Beethoven jest według Kruga pierwszym, u którego wyraźnie daje się spostrzedz jak inwencja traci na sile w tej mierze, w której rozwiązanie symfoniczne pochłania całe skupienie twórcze. Tematy beethovenowskie są już dziwnie nikłe, prawie że ubogie. Ale Beethoven tworzy jeszcze z ducha muzyki, również i Wagner, pomimo swej wielkiej zależności od słowa, podczas gdy kompozytorowie doby naszej — z wyjątkiem Brucknera i Pfitznera — czerpią niemal wyłącznie z pierwiastków pozamuzycznych, bądź literackich, bądź filozoficznych. Prawie cała muzyka nowa jest też przeto właściwie tylko literaturą z akompaniamentem muzycznym a raczej w przebraniu muzycznem. I tem to tłumaczyć można jedynie cechujące ją zupełne ignorowanie wszelkich prawideł muzycznych, przerażająca trywialność tematów, pokrywana ekscentrycznościami i szczegółami naturalistycznemi, stąd owe szkicowanie akompaniamentu, niepewne basy, bezmyślna harmonika i przeklęte tercje i sekty...

Obok całkowitej zależności od pierwiastków pozamuzycznych znamionują muzykę doby naszej jeszcze dwie cechy stylowe: potoczystość i wielkoważność*). Zarodki pierwszej występują wprawdzie już u Händla w bezmyślnem jego wypełnianiu licznych miejsc — szesnastkami, oraz u Schumanna w jego „niespokojnych figurach“ i powtarzaniach bez końca; właściwym jednak „ojcem stylu potoczystego“ jest Mendelsohn. On jest pierwszym, który „eleganckim ruchem“ umie przesunąć się przez martwe punkty i płytkości, pierwszym który sztukę tonów systematycznie przemienia w igraszkę tonami, który jednem słowem zaczyna — udawać muzykę. Kompozytorowie doby naszej nie zdają sobie nawet sprawy ile mają do zawdzięczenia właśnie temu przez nich tak pogardliwie (epigon!) traktowanemu Mendelsohnowi. A w szczególności Ryszard Strauss, żdziwiłby się zapewnie nie mało, gdyby mu — bynajmniej nie przez złośliwość! — wykazano, jak często by-

---

*) Krug mówi o „płynności“ stylu (flüssiger Stil) i o „napuszystości“ (bombastisch), jeżeli intencje autora jednakże mają być zrozumiałe bodaj częściowo w zastosowaniu Mendelsohna i Griega, to muszą być nieco odmiennie wyrażone. (Przyp. Red.).

wa bardziej „mendelsonowski aniżeli sam Mendelsohn“.

Jeszcze więcej zaś niż Mendelsohnowi, zawdzięcza muzyka nowa — Griegowi, on to bowiem pierwszy zaczął drobnostce nadawać pozory wielkiej wagi. Wszystko, co stanowi istotę „nowoczesności“ w muzyce, w nim już jest niejako „przygotowane“. W twórczości jego występuje już najwyraźniej owa całej plejadzie kompozytorów doby naszej właściwa niemoc formalnego ukształtowania większej całości. A od niego bierze także swój początek, zastępywanie rażących braków całości, pięknemi szczegółami. I on to właśnie odkrył ową wielkoważność, która z czasem stała się właściwą „atmosferą“ muzyki doby naszej. W tej atmosferze, będącej „atmosferą pracowni“, proces rozkładczy sztuki tonów postępuje w zastraszający sposób naprzód. Dzięki niej nowocześni „wielcy symfonicy“ doszli już szczęśliwie do tego, że zamiast wielkiego przetworzenia, tworzą szereg małych, rozprószonych po różnych częściach całości przetworzeń, tak że wkońcu cała symfonja jest właściwie tylko jednem wielkiem przetworzeniem. A Reger osiągnął pod tym względem „rekord“ najwyższy, rozpoczynając „przetworzenie“ już od pierwszego taktu. Zdaniem Kruga, Reger przejdzie też do potomności jako ten, który muzykę doprowadził do absurdu, gdyż jego utwory są już tylko dla oka: można je czytać, ale nie słuchać.

(Ciąg dalszy nastąpi).

LIST Z POZNANIA.

Maj, w tym roku nietylko wesoły i uśmiechnięty jak być powinien, lecz zupełnie nadprogramowo upalny jeszcze w dodatku, nie przeszkodził sezonowi koncertowemu i operowemu, który niezbyt może bogaty ale dość ruchliwy, przyniósł nam kilka ciekawych produkcyj, podnosząc ogólną atmosferę duchową o parę stopni wyżej, w regiony idealizmu, którego bardzo nam brak w czasach dzisiejszych.

Pan Franciszek Łukasiewicz młody pianista z Małopolski przywiózł ze sobą tego idealizmu sporo, więcej może niż realnych. podstawowych czynników sztuki pianistycznej. Muzyka romantyczna odpowiada mu widocznie najlepiej, Schubert i Szopen otrzymują od młodego pianisty tę niezbędną ilość ciepła i poezji, bez której nie wolno ich wyprowadzać na estradę. Beethoven jest także w znacznej już mierze romantykiem, ale Sonata patetyczna wymaga właśnie dla swego „patosu“ linij klasycznych, tych zaś ręka koncertanta nie kreśli z wystarczającym spokojem, którego na ogół p. Łukasiewiczowi potrzeba, aby się rozwinął w pianistę zupełnie opanowującego sztukę odtwórczą.

Piękna myśl wzniesienia pomnika Stanisławowi Moniuszce w Poznaniu, była dla tutejszego stowarzyszenia spiewackiego „Halka“ bodźcem do urządzenia koncertu, którego główna atrakcja leżała w wykonaniu „Mildy“, kantaty mitologicznej na chór mieszany i sola z towarzyszeniem fortepianu Szkoda, że utwór nie mógł być wykonany z towarzyszeniem orkiestry, co jednak brakiem jedynym nie było, gdyż i na punkcie solistów pozostawiała „Milda“ sporo do życzenia. Wykonanie jej nasuwa niejedną poważną refleksję, a chociaż tu idzie o rzeczy wiadome i tysiąc już razy powtarzane, to jednak wstrzymać się trudno, aby młodych spiewaków występujących na estradzie nie ostrzedz, iż uczyć się dużo powinni dokładnie i starannie, zanim przystąpią do produkcyj publicznych. Bez pracy i nauki nie posiadałby świat spiewacki nikogo, chociażby głosy Patti lub Carusa pojawiać się miały codziennie.

A urzeczywistnić naukę bez wyjazdu zagranicę, będzie można w przyszłości jak się zdaje z wszelką łatwością. Bo Poznań otrzyma niebawem obok konserwatorjum istniejącego, jeszcze i Akademję muzyczną, której kierownikiem ma zostać Henryk Opieński. Akademja ta ma być połączona

ze szkołą muzyczną średnią i ze szkołą dramatyczną. Że zaś Konserwatorjum istniejące dotąd umiało zgromadzić cały szereg dobrych sił nauczycielskich, dzięki czemu cieszy się ogólnem uznaniem, przeto uskarżać się na brak uczelni Poznań nie będzie miał prawa, mając aż dwie muzyczne instytucje naukowe.

O zasługach kulturalnych dyrekcji opery tutejszej była już mowa w liście poprzednim. Dodać więc jeszcze tym razem należy, iż wystawieniem „Pajaców“ złożyła dyrekcja nowy dowód swej pomysłowości, nie dlatego, rzecz prosta, iż w ogóle zwróciła się w wyborze do tej ogranej już na całym świecie nierozłącznej towarzyszki „Cavalerii“, lecz dlatego, iż wystawiła ją w sposób bardzo oryginalny, wprowadzając całe *mise en scene* zupełnie odmienne, nietylko duchem modernistyczne, lecz nowe jako obraz sceniczny, barwny i wysoce zajmujący. Zainteresował też publiczność i występ pani Krasińskiej-Rudnickiej w partji Neddy. Obok „Pajaców“ pojawiło się Moniuszki „Verbum nobile“ z chórami wyćwiczonemi wybornie, co również na podkreślenie pochlebne zasługuje. (+)

NOWA KSIĄŻKA O SZOPENIE.

Znany polski publicysta Bernard Szarlitt wystąpił z nową monografją napisaną w języku niemieckim i wydaną u Breitkopfa i Härtla, zatytułowaną „Chopin“. O książce tej, ostatniej, jaką po Jamesie Hunekerze i Adolfie Weissmanie napisano, umieszcza *N. Fr. Presse* obszerne sprawozdanie pióra dr. Juljusza Twardowskiego, byłego ministra dawnej „Galicji“, którego kwalifikacje muzyczne i literackie w kołach artystycznych dobrze są znane, a więc i zdanie o nowej publikacji godne będzie uwagi. Pozwalamy sobie je przytoczyć, zaciągając tem samem u autora recenzji dług wdzięczności, z powodu bowiem, że książka dotąd rąk redakcji nie doszła, tylko zapożyczając się, możemy jej ocenę podać.

„Praca Szarlitta nie jest bynajmniej pokłosiem literackiem“ — powiada na wstępie Dr. Twardowski — „Od doświadczonego badacza sztuki oczekiwało się książki, którąby poetycki i narodowy żywioł muzyki szopenowskiej należycie oświetliła, bez pozostawiania w cieniu czysto muzycznej strony jego twórczości, a nawet z uwypukleniem jak najsilniejszem natury jej na wskróś fortepianowej, którą cudowne zespolenie osobowości, nacjonalizmu i wszechświatowości genjuszem uczyniło. Bo język Szopena był jaknajosobistszym polskim, a mimo to całemu światu zrozumiałym“.

„To postawienie Szopena pod kątem widzenia historji muzyki powiodło się autorowi bardzo dobrze, wyprowadza go bowiem z jej przeszłości i wprowadza w przyszłość w zupełnie logiczny i trafnie obmyślany sposób“. W dalszym ciągu streszcza Dr. Twardowski genezę twórczości Szopena, jak ją określa autor, twórczości wychodzącej od Bacha a idącej przez Mozarta ku — Wagnerowi i szkole nowoczesnej. Łączność tę widzi autor w nokturnach Szopena, z których przyszły „Tristan“ przeziera *).

„Do najszczęśliwszych pomysłów autora — mówi dalej Dr. Twardowski — należy nazwanie Szopena „wychodowanym genjuszem fortepianu“, gdyż istotnie był on kwiatem kultury tego instrumentu rozpowszechnionej w Polsce ponad wszystkie inne. Fortepian musiał się stać jedynym środkiem jego wyrazu“.

W drugiej połowie swej recenzji powtarza Dr. Twardowski treść książki, zgadzając się z autorem w poglądach na stosunek twórczości Szopena do przebiegu życia jego w Paryżu, a zwłaszcza spraw jego serca, w których osobistości Konstancji Gładkowskiej, Delfiny

*) Na łączność Szopena z Wagnerem, a w szczególności z Tristanem zwrócił pierwszy uwagę Dr. Leichtentritt, jak się zdaje pod wpływem M. Karłowicza. P. r.

Potockiej, Marji Wodzińskiej i p. George Sand występują. Złożywszy książce należyte uznanie, Dr. Twardowski zapytuje: któż napisze nową? Bo Szopen jeszcze wiele pozwala o sobie powiedzieć.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Z powodu braku miejsca odkładamy artykuł prof. Neuhausera o „Ruchu muzycznym“ we Lwowie do następnego numeru.

Zjazd muzyków polskich zapowiedziany na pierwsze dni listopada b. r. w Warszawie jest przedmiotem nieustannych obrad komitetu organizacyjnego, odbywających się w Towarzystwie muzycznem pod przewodnictwem Henryka Melcera. Zajęcie wśród członków Komitetu bardzo żywe, wróży dla Zjazdu horoskopy jak najpomyślniejsze.

Opera warszawska rozpoczęła już ferje letnie, wskutek czego studja nad operą d'Alberta „Zamarłe oczy“ pod kierownictwem Dr. Artura Rodzińskiego zostały przerwane, a interesujące dzieło kompozytora „Nizin“ ukaże się dopiero w następującym sezonie.

Teatr polski wystawia komedję Moliera „Mieszczanin szlachcicem“ z muzyką Karola Szymanowskiego umyślnie napisaną. Jak wiadomo, kompozytorem z którego muzyką komedję tę wykonano na pierwszem przedstawieniu, był Jan Baptysta Lully w r. 1680. W dwieście lat przeszło później Ryszard Strauss dopisał do niej swoją „Ariadnę“, którą jednakże następnie przerobił na operę samoistną, obywającą się zupełnie bez Molierowskiej komedji.

Gościnne występy p. Jadwigi Dębickiej w operze warszawskiej odbyły się z powodzeniem. Artystka okazała się niezrównaną jako Gilda w „Rigoletto“ i jako Konstancja w „Uprowadzeniu“. Poza sympatyczną primadoną wiedeńskiej Volksopery, dała się słyszeć na scenie warszawskiej p. Maryla Gembarzewska w „Walkirji“ i „Żydówce“, oraz p. Margot Kaftalówna w „Tosce“ i w „Aidzie“. Występ tej artystki w „Giocondzie“, podobnie jak i p. Skwareckiej w „Tosce“ nie przyszedł do skutku z powodu przerwy, jaka położyła kres sezonowi wcześniej niż było zapowiedziane.

Nowi kapelmistrze. Dyrekcja opery warszawskiej zaprosiła p. Piotra Stermicza do objęcia batuty i zawarła z nim umowę, która definitywnie wejdzie w życie w przyszłym sezonie. Dr. Rodziński został już zaangażowany i przeniósł się ze Lwowa do Warszawy.

Jerzy Lalewicz zaproszony przez Akademję muzyczną w Berlinie, objął tamże profesurę i opuszcza w następstwie tego swe dotychczasowe stanowisko we Lwowie.

Z dziedziny opery zagranicą. „Lodoletta“ opera Mascagniego weszła dnia 9. kwietnia na scenę wiedeńskiej Volksopery z p. Dębicką w roli tytułowej a p. Stermiczem jako dyrygentem. Ostatnie to dzieło sceniczne Mascagniego, zdaniem krytyki wiedeńskiej, wykazuje zupełny upadek sił szczęśliwego niegdyś twórcy słynnej „Cavalerji“. Ani pomysłowość, ani faktura, nie stoją na wyżynie średnich chociażby wymagań. Nic też dziwnego, że wykonawcy nie zdołali uratować premiery od zupełnego fiaska, mimo, że zdaniem ogólnem, zarówno p. Jadwiga Dębicka świetna przedstawicielka tytułowej partji jak i pp. Kubla i Fleischer mieli spełniać swe zadanie w sposób wysoce artystyczny. Przedstawieniu nie brakło intermezza, tym razem przez publiczność zaaranżowanego, oznaki bowiem zadowolenia, wcale zresztą nie przesadne, spotkały się z bardzo silnym protestem ze strony malkontentów. „Kobieta bez cienia“ R. Straussa ukazała się poraz pierwszy w Berlinie dnia 18. kwietnia w Opernhauzie pod dyrekcją Leona Blecha. Włoskie stagione w Volksoperze wiedeńskiej rozpoczęło się z końcem kwietnia b. r. a kończy się z początkiem czerwca.

Na programie są następujące opery „Mefisto“ Boity, „Madame Butterfly“, „Bohème“ i „Tosca“ Pucciniego, „Rigoletto“, „Aida“ i „Otello“ Verdi'ego, wreszcie „Pescatori di perle“ i „Carmen“ Bizeta. Orkiestra Volksopery pozostaje na czas występów włoskich gości, tylko dyrygenci włoscy przybędą: Gianelli, Sigismondo, i Lucon. Równocześnie dyrygent tejże opery p. Stermich udał się do Warszawy wraz z żoną swoją p. Jadwigą Dębicką na gościnne występy. Opera Fr. Schrekera „Poszukiwacz skarbu“ została wykonana w Stuttgardzie. Sprawozdawca Gazety frankfurckiej tak o niej pisze: Poza szeroko i wysoko wzniesioną konstrukcją wagnerowskiego dramatu muzycznego, wyrzeźbił Schreker to dzieło z całą zręcznością właściwą sobie, z prawdziwego, prosto i zdrowo wyrosłego a dostatecznie odleżałego drzewa romantycznej opery, co to i dramatycznem życiem i rozlewną liryką przepełniona, zmusza niejako kompozytora do zachowania dawnych form sztuki. Za temi formami Schreker poszedł tym razem posługując się zresztą przy artystycznej swej robocie najdelikatniejszemi narzędziami nowoczesnej techniki dźwięku i układu. Było to zapewne powodem także i sukcesu zewnętrznego“...

W Wiedniu wystawiono w maju b. r. po raz pierwszy dwie opery Weingartnera: „Szkołę wiejską“ tekst według podania japońskiego i „Mistrza Andrzeja“ tekst według komedji Geibla. Pierwsza z tych rzeczy osnuta na tle tragicznej historji ojca, który własne zabija dziecko z miłości dla dynastji, wywarła silne wrażenie. Druga, opera komiczna ze świata renesansu florentyńskiego, nie przemówiła do publiczności z tą siłą co tamta. Wykonanie w Wielkiej operze wiedeńskiej miało być doskonałe, krytyki chwalą obie premiery z kurtuazją należną kompozytorowi.

List do — Beethovena. Wiedeń w nędzy bezgranicznej pogrążony, nie stracił dotąd jeszcze sławnego swego humoru. Swiadczy o tem następująca, w świecie muzycznym krążąca powiastka:

W ręku listonosza znalazł się pewnego poranka list, zaadresowany: „An den Wohlgeborenen Herrn Ludwig Beethoven, Professor am Konservatorium Wien, IX Schwarzspanierstrasse 15 I. Stock“. Stosownie do przepisów, listonosz zaopatrzył to pismo uwagą, iż „Adresat na Szwarzspanierstrasse 15 obecnie nieznany, ale że przed 92 laty mieszkał tu niejaki Ludwik Beethoven, i zmarł w r. 1827 — zwrócić się do Konserwatorjum III/3“. List dostał się w ten sposób w posiadanie muzyków, którzy treść jego do wiadomości przyjęli, nie zachowując jej samolubnie ku swojej jedynie uciesze. Bo oto jakiś ojciec szesnastoletniej córeczki chcąc ją „u dobrego muzyka na scenę należycie wykształcić“ udaje się do „prof. Beethovena“ z prośbą o lekcje, motywując to całkowite zaufanie swoje, upodobaniem, jakie znalazł w operach p. profesora. A ponieważ żyje w zamożności — przeto nie waha się ofiarować 200 koron za godzinę!... Ortografja i styl, świadczą obok zadokumentowanej hojności, wymownie o tem, że ponętna propozycja wychodzi od któregoś z licznie we Wiedniu osiedlonych, prowincjonalnych paskarzy, co to jesze ongi przed wojną nad Dunajem gościnę znaleźli. Jakże by też przydało się było mistrzowi za życia, z kilkoma takimi paskarzami mieć do czynienia; nie byłby zmuszony nakładcom dać się wyzyskiwać, ani ciężkich walk z losem przebywać.

Nowy Kubelik. Czesi mają widocznie przywilej dostarczania światu wirtuozów skrzypcowych, bo oto pojawia się nowa znakomitość, której imię W a z a P r z i h o d a, a pochodzenie — czecho-słowackie. Losy młodego wirtuoza są ciekawe z tego względu, że z ojczyzny swej wyszedł jako skromny, bez znaczenia 20-letni skrzypek, poszukujący zarobku w kawiarniach, wypłynął zaś na widownię we Włoszech, gdzie wszakże na początku prowadził żywot również w zupełnym niedostatku. Sława jego rozpoczęła się tu od występów w kawiarni Biffiego w Medjolanie, gdzie publiczność tak gorąco za-

częła go przyjmować, iż w końcu muzycy musieli uwagę nań zwrócić. Słynny Toscanini usłyszawszy go, orzekł, iż Paganini zapewne grał równie dobrze, lepiej jednakże nie, bo byłoby to już rzeczą wprost niemożliwą. Naturalnie, że od tej chwili Przihoda stał się znakomitością pierwszej klasy, a agenci zaczęli go sobie wydzierać. Sale koncertowe Medjolanu, Rzymu i Genuy rozbrzmiewają nieustannie dźwiękiem jego instrumentu i oklaskami rozentuzjazmowanej publiczności. Korespondent wiedeńskiego „Kurjera muzycznego", z którego czerpiemy tę wiadomość, po usłyszeniu go w Rzymie w teatrze Quirini zauważył, iż Przichoda istotnie w utworach Tartiniego i Paganiniego jest nieprześcigniony, lecz że w klasycznej muzyce przy całem mistrzowstwie techniki, brak mu należytego jej ujęcia.

Ameryka angażuje słynnych europejskich dyrygentów, jak to dawniej przed wojną bywało. Do Buenos-Ayres udaje się we wrześniu Ryszard Strauss na dwa miesiące w celu wystąpienia z pałeczką dyrygencką w 20 koncertach orkiestrowych. Podobnie został zobowiązany i Feliks Weingartner a z nim wraz i Lucylla Weingartner-Marcel znana spiewaczka.

Szwajcarja zaczyna brać żywszy udział w życiu muzycznem niż kiedykolwiek. Kompozytor Doret wyjechał do Włoch i w Rzymie ma zamiar zaprodukować cały szereg utworów szwajcarskich kompozytorów.

W Paryżu zawiązali studenci uniwersytetu „Cercle musical" pod protektoratem rektora Sorbonny, a prezydenturą honorową Gabryela Faurego. Co tygodnia odbywać się mają produkcje muzyki orkiestralnej i muzyki kameralnej, w których brać będą udział wyłącznie studenci, ponadto członkom „Cercle musical" przysługiwać będzie prawo uczęszczania na wszystkie wielkie koncerty symfoniczne paryskie.

Z Monachjum. Sezon letni w Prinzregenten-Theater ma być w tym roku na nowo, po dłuższej pauzie otworzony. W mieście tem zawiązało się „Towarzystwo ku pielęgnowaniu muzyki ludowej", w celu oczyszczenia popularnej muzyki ze wszystkich naleciałości ulicznych, wielkomiejskich i uchronienia tejże od zgubnego wpływu operetki i kabaretu.

W Buda-Peszcie wstępuje Eugenjusz Hubay na stanowisko dyrektora krajowej Akademji muzycznej po Dohnanjim; kierownikiem zaś opery został zamianowany Emil Abrányi.

Sursum corda. Pod tym tytułem ukazała się niedawno symfoniczna uwertura Eryka Korngolda po raz pierwszy wykonana na jednym z wiedeńskich koncertów pod batutą kompozytora. Przy tej sposobności wykonano i trzy małe międzyakty do „Wiele hałasu o nic" utworu młodego kompozytora. Znalazły one również przyjęcie jaknajlepsze.

Niech będzie, jak bywało! Cała prasa wiedeńska występuje ostro przeciw faktowi, że miasto Wiedeń pozwala sobie odebrać Franciszka Schrekera, który z profesora tamtejszej Akademji zostaje obecnie dyrektorem Akademji w Berlinie i już z dniem 1. sierpnia do Berlina na stałe się przenosi. „Wiedeń — powiadają pisma — lubi się zawsze przechwalać przeszłością i wielkiemi imionami Haydna, Mozarta, Beethovena i Schuberta, których egzystencją nigdy się zaopiekować nie umiał. Powtarza się to obecnie znowu, zgotował bowiem wprawdzie sukces artystyczny Schrekerowi, ale nie uczynił nic, aby go w odpowiedni sposób z miastem związać". Nie sam jednak Wiedeń na ten zasłużył zarzut, bo zupełnie analogiczny wypadek zachodzi w Monachjum z Hansem Pfitznerem, o którego utrzymanie w Monachjum upomina się osobną odezwą tamtejszy „Hans Pfitzner-Verein". „Miałożby miasto nasze — powiada odezwa — niezmiennie trwać w dawnych swych błędach?"

Podatek muzyczny. Towarzystwo autorów, kompozytorów i nakładców powzięło zamiar nie pobierania nadal tantiem tylko w miejsce tychże

podatku doliczanego w drobnej kwocie 10—20 halerzy do ceny każdego biletu na koncert.

Janko-klawiatura po śmierci wynalazcy swego, nie pójdzie ostatecznie w zapomnienie. O losach jej myśleć na nowo zaczyna towarzystwo zawiązane niegdyś dla robienia propagandy postępowej klawiaturze. Jak się okazuje, towarzystwo to istnieć nie przestało.

Nadreńskie festywale muzyczne niegdyś przez Roberta Schumana wprowadzone i sławne na całą Europę, po dłuższej pauzie wojną spowodowanej podjęte mają być na nowo, a pierwszy cykł koncertów ma się odbyć w Akwisgranie pod dyrekcją Schwickeratha.

Popularne przedstawienia. W teatrze Ronachera we Wiedniu będą urządzane w południa świąteczne ludowe spektakle operowe, w których brać będą udział artyści „Ludowej opery" i artyści „Państwowej opery". W redutowych zaś salach Burgu będą dawane opery kameralne pod dyrekcją Ryszarda Straussa.

Widowiska w Bayreucie stały się przedmiotem układów między domem u Wagnerów a rządem bawarskim, który w celu podniesienia ogólnego ruchu pragnie je wskrzesić.

Kongres muzyczny międzynarodowy ma się odbyć w jesieni w Brukseli.

„Piramidy". Taką nosi nazwę opera Piotra Wintera będąca drugą częścią „Fletu czarodziejskiego" Mozarta. Napisana do tekstu Schickanedera, pod wpływem powodzenia „Fletu czarodziejskiego", a wystawiona z powodzeniem po raz pierwszy w r. 1803 we Wiedniu, doczekała się obecnie wznowienia na scenie teatru Akademji we Wiedniu; zainicjował je prof. Franc. Haböck.

Z Medjolanu donoszą nam, że najnowszy utwór Pucciniego „Siostra Angelica" doczekał się wykonania w warunkach dotąd niebywałych. Operę tę odśpiewano mianowicie w klasztorze żeńskim w Vigopolago koło Lucchi, co już z tego powodu jest rzeczą zastanawiającą, że temat jej wcale nie nadaje się do miějsca świętego. Kompozytor zaznacza jednakże, iż wśród sióstr opera nie obudziła innego uczucia jak tylko czysto chrześcijańskie, słuchały jej widocznie osoby o czystych, pobożnych umysłach. Samo zaś wystawienie tej rzeczy w warunkach tak osobliwych, tłómaczy się tem, że jedna z zakonnic siostra Igenia jest rodzoną siostrą Pucciniego, który w pewnych odstępach czasu obdarza klasztor bardzo hojnie: organy ufundował, zegar i nadzwyczajną grę dzwonów. Trzy jednoaktówki Pucciniego: „Tabarro", „Sour Angelica" i „Gianni Schicci" wystawiono w Neapolu. Autor „Toski" pracuje obecnie nad nowem dziełem, którego treść zaczerpnięto z „Poskromienia złośnicy" Szekspira. — Młody włoski kompozytor Ezio Carussi skomponował i z powodzeniem wystawił operę „Ognie świętojańskie" do tekstu Caviachiolego wziętego z dramatu Sudermana. Lorenzo Perosi zamierza dwa nowe symfoniczne dzieła swoje „Rzeź niewiniątek" i „Noc i dzień" wykonać w Paryżu.

W Paryżu ukazać się ma opera nieznanego dotąd kompozytora Florent Schmitta „Antoniusz i Kleopatra" tekst według Szekspira ułożony przez André Gide'a. Dyrekcja opery liczy na sensację z wystawieniem tej rzeczy.

Feruccio Busoni ma być podobno pozyskany na miejsce Schrekera do Akademji wiedeńskiej, ponadto stara się Wiedeń o zakontraktowanie Arnolda Schönberga jak również Furtwänglera i Löwego na dyrektorów orkiestry symfonicznej. Tymczasem jednak Furtwänglera, jednego z najgenialniejszych dziś dyrygentów wybrała Orkiestra opery w Berlinie jednogłośnie na dyrektora symfonicznej orkiestry w miejsce Straussa.

Kwartet Rosego odnosi w Hiszpanji ogromne sukcesy, ale utwory Schönberga, które stara się wprowadzić, nie znalazły tam najmniejszego uznania.

„Lohengrin" został po raz pierwszy wykonany w fińskim języku w Helsingfors pod dyrekcją Mikoreya. Tytułową partę spiewał tenor drezdeński Lussman.

W Amsterdamie odbył się w czasie od 6. do 21. maja wielki festywal Mahlerowski. Znany dyrygent tamtejszego „Concertgebouw" Willem Mengelberg, gorliwy propagator dzieł Gustawa Mahlera zaprosił do współudziału artystów pierwszorzędnych: panie Cahier, Durigo, Förstel, Hoffmann-Onegin, Noordowier, Reidel oraz panów Denijsa, Duhana i Urlusa. Wykonano prawie wszystkie dzieła Gustawa Mahlera, a więc dziewięć symfonji, pieśni solowe, „Das klagende Lied", „Lieder einer fahrenden Gesellen", „Kindertotenlieder" a w końcu „Pieśń o ziemi".

Uroczystość, z którą połączono dwudziestopięcioletni jubileusz dyrygencki Mengelberga miała — jak podaje korespondent „Signale" — imponujący przebieg. Muzycy całego świata zjechali się, by uczcić zasługi znakomitego dyrygenta i jego, światową sławę posiadającą orkiestrę, jak też, by usłyszeć dzieła Mahlera w wzorowem wykonaniu.

Oprócz dziewięciu koncertów odbył się też szereg odczytów a prelegentami byli m. i. prof. Dr. Guido Adler i Paweł Stefan z Wiednia oraz Alfredo Casella z Rzymu. Zakończenie festywalu stanowiło uroczyste zebranie wszystkich uczestników, podczas którego nastąpiło odsłonięcie w sali „Concertgebouw" plakiety Mahlera i Mengelberga. Tamtęż ukonstytuował się „Związek Mahlerowski" z siedzibą w Amsterdamie, obierając protektorem Mengelberda a prezesem Arnolda Schönberga.

St. Niewiadomski redaktor Gazety muz., profesor Koserwatorjum warszawskiego, objął z dniem 15. czerwca referat muzyczny w codziennem piśmie „Rzeczpospolita", wychodzącem dwa razy dziennie w Warszawie.

Nuty nadesłane Redakcji. Firma Foetisch Frères (S. A.) w Lozannie nadesłała „Gazecie muzycznej" następujące kompozycje *E. R. Blancheta:* Barcarole op. 24, Nr. 1 i 2, Sérénade op. 25, Nr. 1 i 2, Sérénade grotesque op. 25, Nr. 3, Prélude op. 26, Nr. 1, 2 i 3.

Poranek popisowy uczenic i uczniów Zofji *Frankowskiej* i Heleny *Moyseowiczowej* odbędzie się dnia 27. czerwca o godzinie 11. przedpołudniem w sali koncertowej Gal. Tow. muzycznego. Czysty dochód przeznaczony na fundusz zapomogowy Polskiego Związku Muzyczno - Pedagogicznego.

NEKROLOGIA.

— Na początku czerwca r. b. zmarł w Warszawie Franciszek Cieślewski, niegdyś pierwszorzędny bohaterski tenor sceny warszawskiej i lwowskiej. Uczeń Ciaffeiego, obdarzony wyjątkową muzykalnością i szczerze oddany sztuce śpiewaczej, był ulubieńcem publiczności zarówno jak i autorów, którzy mu chętnie utwory swoje dedykowali. W ten sposób nazwisko Cieślewskiego łączy się także ze wspomnieniem Moniuszki.

Przez szereg lat Cieślewski był podporą opery polskiej, dźwigając brzemię ogromnego repertuaru; oprócz bowiem talentu posiadał też w wysokim stopniu poczucie obowiązku i godności artysty i nie uchylał się od zadań, jakie mu stawiano.

Nie znał targów o swoją sztukę. Dzielił tryumfy w operach polskich z Dowiakowską, Kwiecińską, Filleborném, Wasilewskim i innymi z tej epoki.

Zgasł w podeszłym wieku, cofnięty w zacisze życia domowego, zostawiając po sobie pamięć szczerego artysty i człowieka nieposzlakowanej prawości. Ze sztuką umiłowaną nie rozstawał się do ostatka dni i jak ów „Lirnik wioskowy" Moniuszki „skonał grając na lirze".

Adresy nauczycieli muzyki we Lwowie.

Śpiew:

Frankowska Zofia, ul. Akademicka l. 21.
Legade Anna, ul. Domagaliczów l. 2.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.